
Le printemps à la portée des gestes. Danser le solo de l'élue dans *Le sacre du printemps* au XXI^e siècle

Spring within Gesture's Reach. Dancing the Chosen One's solo in The Rite of Spring in 21st Century

Aurore Després



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/3576>

DOI : 10.4000/ambiances.3576

ISSN : 2266-839X

Éditeur :

Direction Générale des Patrimoines - DAPA - MCC, UMR 1563 - Ambiances Architectures Urbanités (AAU)

Référence électronique

Aurore Després, « Le printemps à la portée des gestes. Danser le solo de l'élue dans *Le sacre du printemps* au XXI^e siècle », *Ambiances* [En ligne], 6 | 2020, mis en ligne le 24 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/3576> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.3576>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2021.



Ambiances is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Le printemps à la portée des gestes. Danser le solo de l'élue dans *Le sacre du printemps* au XXI^e siècle

*Spring within Gesture's Reach. Dancing the Chosen One's solo in The Rite
of Spring in 21st Century*

Aurore Després

Il m'arrive parfois de penser
(à moi, qui n'ai pas encore vingt ans),
que je ne suis pas une femme ; que je suis le rayon
de soleil qui éclaire cette barrière, ce coin de sol.
Il m'arrive parfois de penser que je suis les
saisons, le mois de janvier, le mois de mai,
le mois de novembre : que je fais partie de la
boue, du brouillard et de l'aube¹.
(Virginia Woolf, *Les Vagues*)

- 1 Il est peu d'œuvre scénique où l'ensemble de l'enjeu dramatique, de la musique, de la scénographie et où toute l'œuvre des corps, des postures et des gestes soit à ce point affaire climatique. Le célèbre ballet *Le sacre du printemps* que cosignèrent Igor Stravinski, Vaslav Nijinski et Nicolas Roerich et qui ébranla en scandale et « tremblement de terre² » toute la salle du Théâtre des Champs-Élysées en 1913 en est de manière paradigmatique la figure. Après avoir célébré la terre comme pour la réveiller de l'hiver, une communauté que les auteurs situèrent dans les temps reculés « de la Russie païenne » acclame « Celle » qui sera *in fine* sacrifiée pour que le printemps advienne. Comment l'élue parviendra-t-elle précisément à retourner la mort qui l'encercle en un geste de naissance afin que le printemps jaillisse enfin ? Comment des gestes peuvent-ils eux-mêmes et littéralement être *porteurs* d'un climat comme d'une saison ? Que penser de ce spectacle d'un sacrifice humain pour motif climatique hier comme aujourd'hui ? Comment ces gestes dans leur urgence d'un appel « panique » au

« printemps » résonnent-ils particulièrement dans notre présent ? Le « printemps » peut-il arriver par des gestes ?

- 2 Lorsqu'en 2014, D. Brun réalise la « seconde reconstitution historique » du *Sacre du printemps* qu'elle intitule *Sacre #2* - après la première version en 1987 d'Archer et Hodson (1996) -, cela juste après avoir créé en amont *S_F /Sacre Fac-similé* (2011) et *Sacre #197* (2013), il est clair que les enjeux concernent autant la question du « temps qui passe » (l'histoire, la mémoire, les archives des gestes et la réinvention au présent des œuvres chorégraphiques) que celle, se posant au cœur de notre présent, du « temps qu'il fait ». C'est bien le « Printemps » dans ces dimensions climatiques, symboliques, affectives, politiques, ce temps porteur aussi bien du mouvement, de la diversité, du nouveau voire de la joie qui est crucialement en question.
- 3 Au travers des archives, annotations, textes, dessins du *Sacre du printemps* de 1913 auxquels la chorégraphe a « arrimé » tous les gestes de *Sacre #2* (Brun, 2012) ; au travers aussi des supports et documents choisis par Julie Salgues, interprète de l'élue dans *Sacre #2* ; au travers encore de nos réflexions de chercheuse située au présent d'un printemps 2020 qui ne semble pouvoir venir, il s'agit, par l'analyse gestuelle et atmosphérique du solo de l'élue dans *Sacre #2*, de considérer combien la fabrique sensible des gestes s'entend ici bien spécialement en *portée* climatique, écologique et politique, combien donc le geste, fut-il celui de la perception, construit directement les climats, les ambiances et les atmosphères. En souhaitant contribuer à une « théorie des atmosphères » pour les arts vivants où les notions de « corps-milieu » et de « geste-milieu » seraient centrales, nous verrons, avec Deleuze, Spinoza et le théoricien du mouvement Rudolf Laban, comment les différentes opérations à l'œuvre dans le *Sacre du printemps* de *pressions*, de *mis en pressions* jusqu'à cette *montée en pressions* « *paniques* » du solo de Julie-l'Élue sont portées à leur extrême d'un possible « changement de nature » comme d'un « changement de régime » atmosphérique et gestuel qui, dans la multiplicité des devenirs, pourrait bien s'appeler « Printemps ».

1. Le printemps en question : la saison qu'on ne voit pas

- 4 Dans le cadre de nos recherches déployant une « archéologie sensible des gestes », nous considérons le geste non seulement comme objet, expérience, milieu, concept mais aussi comme méthode (Després, 2019). Plaçant l'*arkhè* sur le présent des gestes et faisant du geste l'origine même (Agamben, 2002), nos méthodologies situées s'emploient à *partir du geste au présent*. C'est donc et avant tout à partir des gestes de Julie Salgues interprétant le solo de l'élue entre 2014 et 2018 dans *Sacre #2* et des paroles qu'elle tient sur eux dont nous partirons³, mais aussi bien de notre présent de chercheuse écrivant ce texte.
- 5 J'écris ces mots exactement ce 17 mars 2020, première journée de confinement en France où se propage la terreur d'un être-phénomène nommé « Coronavirus ». Clairement, de manière même trop *évidente* pour penser ne pas y avoir besoin de théories, ce sont bien les corps, gestes, postures, comportements qui sont en premier lieu touchés, pressés, contrôlés, fabriqués pour construire cette atmosphère de « guerre⁴ » réitérée, de celle pourtant où l'on ne peut pas même écrire comme Kafka le fit dans son journal, le « 2 août 1914 : l'Allemagne vient de déclarer la guerre à la

Russie. Après-midi, piscine ». Alors que percent les rayons d'un soleil tout frais et que j'entends quelques petits oiseaux des villes, les pores des peaux des corps se resserrent une à une, les distances se creusent, les postures se replient, les gestes se glacent et, de ces bouches qui ne peuvent s'ouvrir, les voix en viennent au silence. Au bord d'un printemps prévu dans quelques jours dans le calendrier pourtant, nous semblons d'un seul coup pétrifiés d'une dureté hivernale.

- 6 « Le climat, le vent, la saison, l'heure ne sont pas d'une autre nature que les choses, les bêtes ou les personnes qui les peuplent, les suivent, y dorment ou s'y réveillent » écrivent G. Deleuze et F. Guattari (1980, p. 321). Une « théorie des atmosphères » (Böhme, 2001 ; Zumthor, 2008), cela d'autant lorsqu'elle s'applique aux arts de la scène, pourrait-elle se passer de la prise en compte des corps et des gestes des interprètes ? Il s'agirait alors d'emblée de prendre en compte dans la fabrication des atmosphères, non seulement les perceptions sensibles des matières, espaces, lumières, sons, couleurs, odeurs mais aussi les mouvements et les gestes des êtres humains et non-humains. Dans une approche nourrie des théories écologiques du mouvement (Von Uexküll, 2010 ; Bernstein, 1967 ; Gibson, 2014) aussi bien que de la notion phénoménologique de « chair » (Merleau-Ponty, 1964 ; Berque, 2015), il s'agit de considérer le corps comme *corps-milieu* et le geste comme *geste-milieu* tant les corps et les gestes apparaissent au milieu de milieux qu'ils portent, rapportent et transportent. Ainsi, les corps, gestes, regards, touchers, écoutes fabriquent autant les matières atmosphériques que les matières, les airs et les sols eux-mêmes ; construisent autant les ambiances que ce qui les nimbe ou les supporte.
- 7 Lorsqu'entre 2016 et 2018, j'interroge Julie Salgues en lui posant globalement cette question en base de notre archéologie gestuelle « Quels sont tes supports à tes gestes ? », elle désigna évidemment toutes les archives informant l'écriture chorégraphique de *Sacre #2* et, s'agissant du solo de l'élue, tous les dessins et les annotations que la jeune plasticienne Valentine Hugo réalisa pendant ou peu après les représentations du *Sacre du printemps* (Hugo, 1913), mais elle évoqua aussi de nombreux supports autres émanant de ses propres sources au présent. Parmi elles, sa lecture de *Résurrection* (1899) de Tolstoï, auteur qui imprégna profondément Nijinski. Du jeune danseur de l'académie de danse impériale de Saint-Petersbourg à qui le tsar offrait toute l'œuvre publiée de Tolstoï, au danseur et chorégraphe des Ballets Russes entre 1909 et 1913 jusqu'à l'écrivain et poète des *Cahiers*, Nijinski écrit vers 1917 : « Je sais que le monde entier est contaminé par cette maladie de pourriture qui empêche l'arbre de vivre. L'arbre de Tolstoï est la vie, c'est pourquoi il faut le lire » (1995, p. 69) ou bien « Je suis un oiseau de mer. Je suis un oiseau de terre. Je suis l'arbre de Tolstoï. Je suis les racines de Tolstoï. Tolstoï est à moi. Je suis à lui » (p. 75).
- 8 De *Résurrection* qui intéressa expressément Julie pour « l'importance des détails, des détails sur des parties du corps, de la bouche surtout », Julie relève globalement pour sa danse de l'élue le tout début de l'ouvrage, que pour notre propos atmosphérique, nous citons ici en entier :

Les quelques centaines de milliers d'êtres humains qui s'étaient rassemblés sur cet espace étroit avaient beau mutiler la terre sur laquelle ils s'entassaient ; ils avaient beau écraser ce sol sous des blocs de pierre afin que rien n'y pût germer, arracher toute herbe qui commençait à poindre, enfumer l'air de pétrole et de charbon, tailler les arbres, chasser bêtes et oiseaux, le printemps était toujours le printemps, même dans la ville. Le soleil était chaud. Vivifiée, l'herbe poussait et verdoyait partout où elle n'avait pas été raculée, non seulement sur les pelouses des

boulevards, mais encore entre les pavés des rues ; les bouleaux, peupliers, merisiers déployaient leurs feuilles parfumées et gluantes, les tilleuls gonflaient leurs bourgeons prêts à éclater ; les corneilles, les moineaux, les pigeons, suivant la coutume du printemps, construisaient gaiement leurs nids, et les mouches, réchauffées par le soleil, bourdonnaient sur les murs. Tout était en liesse : plantes, oiseaux, insectes, enfants. Mais les hommes, les grands, les adultes, ne cessaient de se tromper et de se tourmenter les uns les autres. Ce qu'ils considéraient comme important, ce n'était ni cette matinée de printemps, ni cette beauté de l'univers que Dieu accorde à tous les êtres pour leur bonheur - beauté qui invitait à la paix, à l'union, à l'amour : non, pour eux, ce qui était important et sacré, c'était ce qu'ils avaient eux-mêmes imaginé pour dominer leur prochain.

Ainsi, dans le bureau de la prison d'un chef-lieu de gouvernement, on ne tenait pas pour importantes et sacrées les joies et la tendresse du printemps offertes à tous les êtres : non ! on ne se préoccupait que d'un papier numéroté, reçu la veille, portant cachet et en-tête, ordonnant pour le 28 avril à 9 heures du matin, la comparution au Palais de Justice de trois détenus en instance de jugement, deux femmes et un homme. L'une de ces femmes, inculpée d'un crime plus grave, devait être amené séparément. (Tolstoï, 1960 [1899], p. 985)

- 9 En mars 2017, Julie dit : « *Résurrection* est une vision de l'homme sensible. Le printemps est une question hyper actuelle, une question d'écologie à voir avec l'humilité. L'homme ne voit pas le printemps mais pense à dominer l'autre. C'est affligeant là, ce qui se passe dans les élections présidentielles⁵, on ne parle pas du printemps ». Le printemps n'est pas seulement affaire de choses naturelles mais aussi bien de perceptions et de gestes des êtres humains et non-humains. Quelle serait cette perception ? Plutôt que d'invoquer la perception des couleurs, des odeurs, des chaleurs ou des chants qui vient classiquement à la perception printanière, nous pourrions plutôt poser ces questions : quelle serait la modalité perceptive du printemps ? Y aurait-il une *manière* de sentir, de bouger, de penser de l'ordre du printemps ? Quel serait alors le printemps comme mode sensible, comme « percept », comme « affect » (Deleuze, 1991) voire comme geste ? Il est clair que, pour Tolstoï et tout autant pour Julie-l'Élue dans le sillage de Nijinski, il y va globalement d'une vive sensibilité à la multiplicité, à la diversité et à la différence des êtres et aussi d'une perception de la fragilité des existences au point activement d'en prendre soin. En ouvrant les yeux sur les injustices, les dominations et les souffrances qu'il afflige aux autres, Nekhlioudov, le personnage de ce dernier roman de Tolstoï, renaît comme un autre homme et appelle à voir et à traiter « avec amour » les êtres humains et les choses « de la terre, de l'eau, de l'air ou des rayons du soleil ». Du côté de Julie-l'Élue, de « Celle » qui, avant de mourir, a la charge de faire venir ce printemps qui ne va pas de soi, nous verrons que tout commence d'abord par un certain mode de perception de son propre corps perçu dans sa fragilité comme une « petite chose au centre de la scène », en même temps que d'une perception de la multiplicité de ses « potentiels » comme des possibilités d'une variation inouïe de ses formes, rythmes, tonicités, textures musculaires, pneumatiques au cœur de laquelle la polyphonie corporelle ne cesse de s'ouvrir à des « changements de régimes ». Mais, au commencement d'abord du printemps comme percept et comme geste, devons-nous entrer dans ce printemps qu'on ne voit pas ou qui ne vient pas, soit dans le cœur des hivers.

2. Lorsque le printemps s'absente ou ne vient pas. Du problème de la bascule dans la série des *Sacre de* D. Brun

- 10 Nous sommes aujourd'hui le 20 mars 2020, jour de l'équinoxe de printemps mais, jamais peut-être cette date n'aura aussi peu fait le climat et encore moins l'atmosphère printanière. Dans le « nouveau régime climatique » (Latour, 2017), le printemps ici n'est pas seulement « silencieux » des non-humains en temps de crise écologique, mais semble comme littéralement biffé aux êtres humains. Que le jour prenne quantitativement le pas sur la nuit n'est pas un problème, mais que le printemps comme ensemble de perceptions, temporalités, spatialités et gestualités soit menacé, n'arrive pas à « passer » ou, plus encore, ne vienne pas ou soit littéralement dénié, en est un.
- 11 L'argument du *Sacre du printemps* pose ce problème. Le printemps n'est pas là une seule affaire de nature mais bien de culture. Dans cette œuvre scénique, l'advenue du printemps ressort expressément des gestes et des sons des humains qui, en commun, vont en prendre la charge comme la responsabilité : les hommes et les femmes, des adolescentes aux ancêtres vont faire des gestes qui l'appellent, qui l'invitent à passer jusqu'à ce que ce soit l'hiver qui s'absente. La durée de l'hiver, son passage dans le printemps, la manière même de ce passage et son arrivée peut-être enfin, constituent l'action sinon le drame, non seulement du *Sacre du printemps* mais bien spécialement, comme un certain parti-pris, de Dominique Brun dans *Sacre #2*.
- 12 Dans la pièce *S_F /Sacre Fac-similé* (2011) créée en amont de *Sacre #2* et encore dans *Sacre #197* (2013) sous-titré *Vesna* signifiant « printemps », les atmosphères scénographiques, lumineuses, musicales, sonores, textuelles et gestuelles à l'œuvre présentent chacune à leur manière la tension terrible voire les pressions angoissantes d'un printemps qui ne semble pouvoir venir. Dès l'ouverture de *S_F*, le problème climatique est posé par la lecture d'extraits d'un texte du géographe Pierre Camena d'Almeida sur le « climat de la Russie d'Europe », suivante :

Le printemps russe ne consiste pas dans la hausse lente et soutenue des températures, le retour graduel et ininterrompu de la nature à la vie. C'est trop souvent une saison contestée entre l'hiver qui ne veut pas cesser et le printemps qui revendique ses droits. [...]

La neige en fondant détrempe les chemins, des flaques d'eau s'étalent, la boue s'épaissit, les chemins se transforment en fondrières et les rues de la plupart des villes en cloaques. C'en est fini des voyages faciles en traîneaux, les charriots enfoncent jusqu'à l'essieu, dans la pluie qui vibre.

Il suffit en quelques jours que le thermomètre dépasse 0 degré pour que la glace des rivières fonde, se fende, se morcèle et finisse par partir à la dérive. Sur les grands fleuves, la débâcle, avec son cortège de glaçons entrechoqués, est un phénomène grandiose. Les blocs de glace se heurtent entre eux, viennent parfois atterrir sur les berges ou même s'accumulent en dangereuses embâcles. [...]

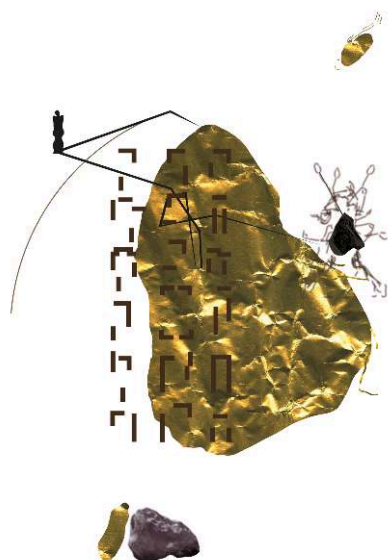
Si le printemps est trop humide, la terre n'arrive pas à absorber assez vite l'excès d'eau et les plantes pourrissent sans remèdes. [...]

Les Russes ont un nom pour cette période de l'année où se livre la lutte entre la saison qui finit et celle qui va commencer : c'est la « raspoutnaïa » ou « raspoutitsa » c'est-à-dire la saison où les chemins sont hors d'usage. (Camena d'Almeida, 1920, p. 280-300)

- 13 Entre la rudesse d'une pétrification hivernale et la dureté d'une sécheresse estivale, l'existence d'une saison humide et en l'occurrence du printemps qui en permette le passage en gradation voire en douceur plutôt que la bascule en de forts et violents contrastes, devient, pour les gestes des hommes et des femmes, particulièrement cruciale. La question climatique se retourne en question existentielle et le drame du Printemps tient non seulement de son existence ou non, mais surtout de la manière du passage et de l'alternance atmosphérique.
- 14 Comprenons alors et d'abord la question atmosphérique dans le champ d'un esthétisme des arts de la scène à la manière de celui de la thermodynamique : des trois états de la matière solide, liquide, gazeux, le « changement d'état » s'entend comme le passage d'un état de la matière à un autre état. Dans le *Sacre du Printemps* à la manière de D. Brun, ce sont alors les « liquéfactions » soudaines, les « fusions » ou les fontes trop brusques qui font problème. Pire même, il semble que le printemps ne semble pouvoir venir que par l'opération inverse de *condensations solides* ou *solidifications* plus intenses encore. Ce « changement d'état » concernant autant les choses du monde que tous les *corps-milieus* humains et non-humains, c'est alors la notion de « devenir » (Deleuze & Guattari, 1980) qui s'avance selon nous comme particulièrement heuristique pour rendre compte de ces « changements » comme de « rencontres » entre des mondes : le devenir-animal, le devenir-chose ou le devenir-air-eau-feu-terre d'une technique de l'acteur comme celle de Jacques Lecoq, « n'est pas une affaire d'imitation, ni d'identification » (p. 291), mais bien d'échanges de qualités sensibles et de transformation des manières de sentir, d'agir, de penser et de (se) porter au monde. Il est d'ailleurs remarquable de constater que la pièce *S_F* de D. Brun mette en scène de nombreux passages des *Vagues* de Virginia Woolf et que ce soit aussi à ce roman auquel Deleuze et Guattari réfèrent de manière privilégiée pour invoquer la notion de devenir : « Virginia Woolf a fait de toute sa vie et de son œuvre un passage ; un devenir, toutes sortes de devenirs entre âges, sexes, éléments et règnes, entremêle sept personnages (...). Chacun s'avance comme une vague mais, sur le plan de consistance, c'est une seule et même Vague abstraite dont la vibration se propage » (p. 308). Ainsi, ce fragment mis en scène parmi d'autres :
- Un seul et même frisson de lumière traversait soudain toutes les plantes, comme si une brusque nageoire avait fendu le vert cristal d'un lac. De temps à autre, une brise puissante courbait d'un même mouvement les innombrables feuilles ; puis, chaque brin d'herbe se redressait, redevenait soi-même après le passage du vent. Les clairs disques des fleurs brillaient au soleil ; un coup de vent les écartait de ce rayon de lumière, et quelques têtes trop lourdes pour se relever continuaient à pendre vers le sol. (Woolf, 1993, p. 180-181)
- 15 C'est certainement cet appel existentiel à un devenir-intense, devenir-lumière, devenir-vent, devenir-vague, devenir-vibration comme un devenir-printemps qui s'exprime pour faire vaciller le monde statique, froid et solide de l'hiver ; un désir de voir miroiter mille molécules atmosphériques qui surgiraient imperceptiblement.
- 16 Mais comment sortir (de l'hiver) ? Il semble que, pour *Le sacre du printemps* autant que pour ces pièces de D. Brun, le printemps, la naissance et les vibrations de la lumière ne puissent advenir qu'en retournant au cœur des pressions de l'hiver, au profond des questions de la mort, de l'ombre, des images fixes, des décompositions du mouvement, des blocs compacts et des fragments. L'opération artistique consiste alors dans une *mise en pression* des matières atmosphériques par *condensations solides* ou *solidifications* jusqu'à leurs possibles retournements. En effet, si le printemps est une « saison

contestée », le *Sacre du printemps* de 1913 semble lui aussi contester toute effusion rapide de matières liquides ou d'atmosphères gazeuses comme renoncer à toute fluidité ou légèreté atmosphérique.

Illustration 1 : Élué 3 ou un bloc de corps jaillissant, Mary Chebbah, 2018



Élué 3
ou
un bloc de corps jaillissant
© M. Chebbah/2018

(Copyright : Mary Chebbah)

3. L'atmosphère « panique » du *Sacre du printemps* : blocs compacts, ruptures des flux et gravité augmentée. Le renoncement à la « sauce » et la *pression* des corps-milieus

- 17 En examinant l'atmosphère sonore, gestuelle et scénographique du *Sacre du printemps* de 1913 au travers de quelques archives, on note, comme le serait d'un symptôme, que malgré la situation climatique explicitée dans le livret-programme du ballet, les critiques de presse n'excellent pas spécialement dans la métaphore printanière, ni même d'ailleurs dans celle de l'hiver, mais plus certainement dans un « naturalisme préhistorique » (De Pawlowski, 1913) fabriqué de matières tellement brutes et chaotiques qu'éloignées de toute harmonie ou de grâce que l'on pourrait associer au printemps. Aussi et *a contrario*, beaucoup hurleront au « Massacre du printemps ». Pourtant, les intentions de Stravinski publiées dans le magazine Montjoie dès le jour de la première y réfère de manière bien précise :

Avec le *Sacre du printemps*, j'ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle. [...] En somme, j'ai voulu exprimer dans le *Prélude* la crainte "panique" de la nature pour la beauté qui s'élève, une terreur sacrée devant le soleil de midi, une sorte de cri du dieu Pan ; sa

matière musicale elle-même se gonfle, grandit, se répand. Chaque instrument est comme un bourgeon qui pousse sur l'écorce d'un arbre séculaire ; il fait partie d'un formidable ensemble. Et tout l'orchestre doit posséder l'énergie du printemps qui naît. (Stravinski, 1913)

- 18 D'emblée, la musique turbulente, frénétique, brutale de Stravinski s'entend dans ces pointes d'une bascule atmosphérique où le déchainement orchestral - les motifs irréguliers, les pics obstinés, les accords martelés, pourrait être celui des éléments jusqu'à la possible rupture et explosion. Cette musique a été beaucoup commentée, cela aussi pour faire modèle (Messiaen, Boulez), mais plutôt que le déchainement en tempête ou en débâcle, les notions de « montée de la sève » ou de « terreur panique » inclinent pour une atmosphère littéralement *sous pression*, qui, comme d'un ballon se *gonflant*, n'aurait alors pas tout à fait éclater. C'est cette sorte de *pression* atmosphérique, de celle physique des impacts de molécules sur une surface, qui nous intéresse. Car, en effet, comme le détecte à la suite pertinemment le critique Jacques Rivière :

Dans son article de Montjoie, Stravinsky nous indique qu'il a voulu peindre la montée du printemps. Mais il ne s'agit pas du printemps auquel nous ont habitués les poètes, avec ses frémissements, ses musiques, son ciel tendre et ces verdure pâles. Non, rien que l'aigreur de la poussée, rien que la terreur "panique" qui accompagne l'ascension de la sève, rien que le travail horrible des cellules. Le printemps vu de l'intérieur, le printemps dans son effort, dans son spasme, dans son partage. (Rivière, 1913, p. 372-373)

- 19 Ouvrons ce fameux texte de Jacques Rivière qui reste selon nous l'analyse la plus fine des matières tant musicales que chorégraphiques du ballet. Pour lui, l'atmosphère générale se décrit par cette subtile métaphore culinaire par laquelle débute son long article :

La grande nouveauté du *Sacre du printemps*, c'est le renoncement à la 'sauce'. Voici une œuvre absolument pure. Aigre et dure, si vous voulez ; mais dont aucun jus ne ternit l'éclat, dont aucune cuisine n'arrange, ni salit les contours. Ce n'est pas une 'œuvre d'art', avec tous les petits tripotages habituels. Rien d'estompé, rien de diminué par les ombres ; point de voiles ni d'adoucisements poétiques ; aucune trace d'atmosphère. L'œuvre est entière et brute, les morceaux en restent tout crus ; ils nous sont livrés, sans rien qui en prépare la digestion ; tout ici est franc, intact, limpide et grossier. (*ibid.*, p. 351-352)

- 20 Dans le *Sacre du printemps* selon Rivière, les choses, les sons, les corps et les gestes sont à l'état brut, crus, secs, sans sauce, sans « liant », sans « buée », sans « flottement », sans « expansion », sans « effusion », sans « aucun rayonnement », ni « aucune fuite ». C'est donc la solidité de blocs, leurs bornes, leurs tranchants, leurs poids ferme ou lourd, leurs flux en pose ou retenus qui caractérisent les matières de l'œuvre. Rivière y insiste en contraste aussi bien avec la musique « environnée » de Debussy qu'avec les « flottements de draperies » de Loïe Fuller ou les danses de Fokine, chorégraphe des Ballets Russes, qui « effaçait encore les contours » des corps et des mouvements par cette « espèce de "sauce" » dont Nijinski « a entrepris de purger complètement la chorégraphie » (p. 361-362).
- 21 Notons bien que ce « renoncement à la sauce » se tire directement des propos que Nijinski a tenus lors d'une interview pour le *Daily Mail* à Londres publiée le 12 juillet 1913, où s'expliquant sur ce « crime contre la grâce » dont on l'accuse d'avoir commis avec le *Sacre du printemps*, Nijinski rétorque : « Je déteste la poésie conventionnelle à l'eau de rose, mes aspirations personnelles sont "primitives". Je

mange ma viande sans sauce béarnaise » (Brun, 2012, p. 147). Il s'agit donc de renoncer aux atmosphères liquides ou gazeuses comme celles de « l'eau-de-rose » : « le danseur n'est plus porté par une inspiration légère et indifférente. Au lieu de les effleurer dans son vol, il retombe sur les choses de tout son poids, il marque chacune de sa chute lourde et totale » (p. 367).

- 22 S'agissant de la chorégraphie, Jacques Rivière est à ce point d'une critique de danse aussi rare que précieuse :

La nouveauté du *Sacre du printemps*, c'est le renoncement à cette sauce dynamique, le retour au corps, l'effort pour serrer de plus près ses démarches naturelles, pour n'écouter que ses indications les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques. Le mouvement y est réduit à l'obéissance, il est sans cesse ramené au corps, rattaché à lui, rattrapé, tiré par lui en arrière, comme quelqu'un dont on a saisi les coudes et qu'on empêche ainsi de fuir. C'est du mouvement qui ne part pas, à qui l'on interdit de changer sa petite romance, du mouvement qui revient prendre les ordres à chaque minute. (*ibid.*, p. 363-364)

- 23 Le « renoncement à la sauce » s'ajuste sur une matière-corps qui en délimite exactement ses contours comme d'une enveloppe plastique qui le contiendrait au plus près. Dans les termes de Laban (2003a), ce seront les « dessins du corps » plutôt que les « projections » de lignes au-delà du corps ou les « progressions » de parties du corps dans l'espace qui seront à l'œuvre. Mais plus encore, le « retour au corps » comme cette « façon d'attacher les gestes au corps » revient à une manière de bouger sans cesse concentrique - et non pas excentrique. Le « mouvement qui ne part pas » impose donc un flux constamment retenu au sens où il reviendrait sans cesse au centre du corps qui l'a produit, ce qui dans le cas d'un saut confère à un « saut sans sauter » comme le disent les interprètes de *Sacre #2*, un saut qui, repoussant le sol, le frappe sans s'y élever. Sur la ligne temporelle, il implique aussi le primat des « positions » sur les « mouvements », à l'instar des images des bas-reliefs et des vases des danses grecques à l'œuvre dans *L'Après-midi d'un faune* (1912) dont la lecture de la notation chorégraphique par D. Brun (2007) sera bien essentielle pour reconstituer le ballet. Ainsi, cette *rupture des flux* concerne non seulement chacun des gestes-positions mais aussi leur enchaînement dans le temps : renonçant à tout « liant » comme à toute illusion d'optique cinématographique, Nijinski évacue, en somme, toute fluidité non seulement des gestes mais aussi entre les gestes. Condensations solides ou solidifications des gestes-milieux, plastique plutôt que dynamique donc. Le « renoncement à la sauce » purge donc l'atmosphère sensible de toute matière liquide, « fluide ou arrondie », gazeuse, vague, légère ou évanescence. « Rien ne s'échappe, rien ne s'envole ; tout nous ramène et nous accable » (p. 354).

- 24 Rivière en vient même à appliquer cette atmosphère à la fabrication artistique. Le geste musical ou chorégraphique est clair : « Stravinski [mais aussi bien Nijinski] ne laisse rien en dehors ; au contraire, il revient sur les choses : il les trouve, il les saisit, il les ramène. Son mouvement n'est point d'appeler, ni de faire un signe vers les régions extérieures, mais de prendre, et de tenir, et de fixer » (p. 354). Le geste-milieu ne s'entend bien ici qu'en présence de matières solides qu'on saisit tout aussi fermement (Gibson 2014), de celles qui offrent des résistances, des appuis, des surfaces, des chocs, des tranchants, des coins, des angles, des traces et des empreintes aussi. Ainsi, « le langage de Nijinski est d'un détail perpétuel ; il ne laisse rien passer ; il rentre dans les coins » (p. 367).

- 25 Sur le plan méthodologique, nous devons bien remarquer combien l'ensemble de l'analyse de Rivière se pétrit finalement d'un geste devenu le paradigme d'une esthétique atmosphérique concernant aussi bien les matières scéniques, le geste artistique que celui de sa réception, celle-ci se déclinant essentiellement par la prise en compte des *consistances* des matières, de leurs *manières d'être à l'espace, au temps, à la gravité* et de leurs *manières de fluer*. C'est là où l'atmosphère, au prisme d'un geste-milieu, pourrait directement se dire d'une « *dynamosphère* », notion développée par le théoricien du mouvement Rudolf Laban (2003a, p.100-110). Il s'agirait alors de considérer non seulement la température, la lumière, la couleur, le son, la saveur d'une atmosphère mais bien justement, tel un geste, son « rapport sensible » à l'espace, au temps et aussi au « poids » et au « flux ». Quel serait donc ce geste paradigmatique de l'atmosphère scénique du *Sacre du Printemps*? Lorsque le rapport à l'espace est « direct » (plutôt que « flexible »), le rapport au temps est « soutenu » (plutôt que soudain), lorsque le rapport au poids est « ferme » ou « lourd » (plutôt que léger ou doux), lorsqu'encore le flux est « contrôlé » ou « tenu » (plutôt que « libre »), c'est alors le geste de « *presser* » qui advient comme « action de base » de la dynamologie labanienne (Laban, 2003b, p. 78-79). Presser, compresser les matières en formes solidement claires, exactes, saillantes, dures voire lourdes et compactes, tel pourrait être le geste générique de l'atmosphère du *Sacre du printemps*. Ainsi, voyons-nous ce « renoncement à la sauce » comme celui, la fois, cause et effet, d'une *pression* voire d'une *mise en pression* ou *compression des corps-milieus*, entendu ici que les corps comme les milieux apparaissent aussi bien pressants que pressés.
- 26 Ce faisant, il nous faut alors pointer l'importance dans cette esthétique atmosphérique d'un paramètre bien peu fréquenté, à savoir le rapport à la gravité. Dans le *Sacre du Printemps*, il semble que les corps-milieus adviennent d'un rapport à la gravité qu'on pourrait dire *augmentée* : en consistances, le plafond et le plancher se resserrent comme d'un ciel trop bas et d'un sol remonté et font pression pour faire plier les corps-milieus. C'est alors qu'il faut comprendre ces *pressions* des corps-milieus au lieu même d'une *posture gravitaire* et marquer l'importance, comme la nomme Marie Rambert, assistante de Nijinski, d'une « *position de base* » dans le *Sacre du Printemps*, et telle que la reprend D. Brun et tous les danseurs de *Sacre #2* selon ces propos de Nijinska :
- « Dans le *Sacre*, les hommes sont des créatures primitives. Leur apparence est presque bestiale. Ils ont les jambes et les pieds en dedans, les poings serrés, la tête baissée, les épaules voûtées ; ils marchent les genoux légèrement ployés, avec peine, sur un sol rugueux, inégal ». (Nijinska, 1983, p. 405)
- 27 Cette posture nommée le *Corps du Sacre* préside à tous les gestes de *Sacre #2* (Brun, 2012) et est décrite par Sophie Jacotot, assistante de D. Brun, comme un « corps compact, dos ployé, jambes et chevilles en rotation interne, coudes au corps » (2015, p. 8). Comme nous l'avons expérimentée dans un atelier mené par Julie Salgues lors de la journée-laboratoire « Performer les savoirs⁶ » à Amiens où elle a proposé de marcher ensemble avec cette posture gravitaire sur l'introduction de la musique de Stravinski, cinq minutes suffisent pour comprendre l'empêchement voire le blocage qu'elle confère au regard de la motricité habituelle : là, le corps mais aussi l'espace entre les corps, est, dans tous les sens, tenu, serré, comprimé, écraser, attaché, tassé, soit *pressé*.
- 28 Dis avec Spinoza, il semble que des « forces extérieures » quelles que soient leurs natures agissent sur les corps pour les « pousser », les « frapper » ou les « imprimer » diversement, et que ces forces « physiques » « affectant » les corps de part en part, soient plus « dures » que « molles » ou « fluides » (1965, p. 88) voire même qu'elles

soient « inadéquates » tant elles paraissent les limiter dans leur *puissance d'agir*. Par le poids d'une gravité augmentée et de flux tenus, la corporéité de ces *corps du Sacre* pourrait alors se dire d'un corps (humain) qui aurait subi de larges forces extérieures de pression venues du ciel au point de le faire plier, de le courber du cou aux chevilles, un être sous le poids d'un ciel écrasant donc, et qui, dans le même temps, serait compressé par des forces latérales venues sur chacun de ses côtés, le repliant en dedans en lui plaquant tout droits ses bras « sur la couture du pantalon » jusqu'à lui effondrer le sternum, un être diminué dans sa hauteur et coincé dans sa largeur donc (Brun, 2012). Notons alors combien cette posture définit un primat de gestes possibles dans le plan sagittal ouvrant sur les flexions-extensions des corps et des gestes (plutôt que sur les inclinaisons et les torsions qui, disons-le ici, seront celles, en des sortes de gestes-événements, de Julie-l'Élue).

- 29 Je pense à ces gestes « barrière » qui, par l'interdit, pressent ces jours nos corps un à un, dans des boîtes, bien distances, elles, l'une de l'autre, je sens nos mains, nos muscles, nos peaux, nos tissus pliés qui entrent dans cette sorte de stase motrice et tactile déjà interminable. « Ce qu'on appelle techniquement, écrit Paul Virilio, la compression spatio-temporelle est un événement qui modifie concrètement la vie quotidienne de chacun et de tous au même instant. [...] Ce ne sont plus les saisons et leurs rythmes qui nous conditionnent et forment nos temporalités sociales, mais une météo-politique où l'aléatoire météorologique risque de succéder aux chroniques géopolitiques de l'Histoire ». Il poursuit : « La peur est devenue un *environnement* en ce sens qu'a été réalisée la fusion du sécuritaire (télésurveillance, contrôle des mouvements, etc) et du sanitaire, ce qui est extrêmement problématique, la traçabilité supplantant toute identité véritable » (Virilio, 2010, p. 46-47).
- 30 Dans *Sacre #2*, il semble que la dimension de l'arrêt du mouvement et de la « gravité » dans tous les sens du terme (matérielle, symbolique, imaginaire) ait été augmentée, et par un chorégraphe en 1913, et par une autre en 2013, pour mieux voir celle d'une situation esthétique, écologique, biopolitique. C'est cette *mise sous pression* des corps-milieux, l'ébranlement des blocs comme des formes qui va être portée intensivement et au plus haut point dans la danse de l'élue jusqu'à leurs potentielles trans-formations atmosphériques.

4. Les montées en pression de la danse de Julie-l'Élue. Les retournements d'un « précipité de vie »

- 31 Entourée, support et supportée par les membres de sa communauté, l'Élue-Julie est là, au centre de la scène, face au public qui le sait bien, pour y être « sacrifiée » comme pour y mourir. Six minutes d'immobilité et quatre d'une danse effrénée, fulgurante, vive, radicale conduisant à la chute ultime. Une partition construite d'une quinzaine de postures seulement, de celles qui vont entrer dans une machine chaotique à grande vitesse, de celles qui vont se mettre à trembler, à sauter sur place jusqu'à la déformation et à l'épuisement. Au cœur de cette mort annoncée et de cet argument sans suspense, les dés sont jetés mais tout semble « se jouer » encore. La montée de la pression dramaturgique et de l'intensité atmosphérique s'enchaîne autour de mille questions relatives crucialement à celle du « comment » va-t-elle mourir et surtout qu'est-ce que cette mort peut « bien » « nous » faire ?

32 Comment va-t-elle danser ici et maintenant ses gestes derniers pour que ceux-ci soient les premiers d'un autre temps ? Comment accepter ce temps qui devrait s'arrêter pour continuer ? Comment porter le temps qu'il fait comme le temps qui passe ? Comment ne pas avoir la « pression » de toute cette charge des milieux pressants, attachants, violents ? Comment in fine porter le geste d'un renouveau ? Juste d'un geste, pourra-t-elle inventer un autre régime atmosphérique comme une autre forme-de-vie ?

33 Julie écrit :

Pratiquer la mort dans un solo, quelle chance. Cela m'a beaucoup intéressé de m'exercer à mourir en dansant « une jubilation conjointe à la conscience de la catastrophe ». (Rosset, 1977, p. 75)

34 Dans le même temps où elle écrit :

Face à cette imminence de la mort, je danse le solo comme un *précipité de vie* concentrant une variété de registres de présence ou de régimes différents. Dans ce temps court et resserré, j'essaye de déployer le plus possible de relations au mouvement, mécanique, effroi, une biche effrayée, viscéral, radical, tranquille, joyeuse... (Salgues, 2018)

35 Toute la reconstitution chorégraphique de D. Brun pouvait déjà se lire comme des *misés en pressions* de cette posture déjà pressée qu'est le *Corps du Sacre* : transférer la posture, marcher, la faire courir, la faire trembler ou la faire sauter en répétition et répéter sans cesse, telles pourraient être les principales opérations chorégraphiques de *Sacre #2*. Sous le ciel écrasant d'un hiver qui plie tous les corps, sur le sol glacial qui remonte toutes les épaules, toutes et tous avaient bien déjà piétiné la terre, avaient bien déjà appelé le ciel de leurs secousses, de leurs marches claudicantes, de leurs trépignements répétés, de leurs sauts frappés, mais il semble que « Celle » qui a trébuché, au début de l'Acte 2 pendant la séquence des *Cercles Mystérieux* - on ne sait pas par quelles forces de la nécessité ou du hasard-, doive ébranler encore autrement la « gravité » des corps, leurs rapports aux airs comme aux sols pour que le printemps advienne. Ainsi, toutes les opérations chorégraphiques de l'acte 1 seront portées dans le solo de l'élue à leurs paroxysmes au seuil d'une bascule où, pour le dire avec Bergson, le changement puisse être non « de degré » mais bien « de nature », où surgisse, comme le dit Julie avec J.F. Billeter (2012), un « changement de régime » qui soit aussi bien gestuel qu'atmosphérique.

36 Nous avons consacré une large étude analysant bien précisément les différentes opérations chorégraphiques et dansantes de ce solo de l'élue dans *Sacre #2*. Dans le cadre de cet article, en considérant le solo dans ces deux parties principales, nous examinerons les deux changements posturaux majeurs qu'il porte en événements ainsi que les différentes *montées en pression* qu'il contient comme le couvercle d'une soupape dont Julie-l'Élue serait le centre. Nous esquisserons alors au sein de chacune ce que les gestes de Julie-l'Élue portent de possibles changements de régime atmosphérique.

37 Tout commence d'abord par ce que nous considérons comme la montée en pression chorégraphique la plus extrême, la plus forte, la plus radicale : Julie-l'Élue est là, au centre de la scène, face au public, complètement immobile, dans la *position de l'élue* nommée *VH0* en référence à un dessin de Valentine Hugo. Il reste toujours étonnant de

constater combien cette longue immobilité durant plus de six minutes reste souvent la partie oubliée du solo de l'élue, alors réduit à la seule et suivante *Danse Sacrale*, quoiqu'elle en constitue en durée les deux-tiers. De notre point de vue, elle est une séquence essentielle en ce qu'elle secrète tous les changements de régime à venir.

- 38 Comprendons alors la montée en pression au regard de sa position et de sa situation. En tant que membre de la communauté et interprète de l'acte 1 toute emprunte du *Corps du Sacre*, Julie-l'Élue, déportée au centre de la scène, naît précisément des forces de pression intensives d'un cercle tout autour d'elle, en même temps que celles des mille regards des spectateurs et spectatrices tout en face d'elle. La nouveauté est venue de la face, de la force d'une pression *frontale*, une chose comme des phares de voiture dans les yeux qui l'auraient saisie. Cela la redresse, cela la scotche, cela défait le dos courbé, cela lui fait descendre un peu le haussement de ses épaules, cela l'incline en latéralité, cela soulève un peu le poids du ciel orageux... quoique la tête subissant encore la pression du ciel encore écrasant se penche ici franchement sur le côté en perturbant tout l'équilibre postural et sensoriel, quoique les pieds et genoux toujours en dedans et les bras tous aplatis sur les côtés viennent encore fragiliser le rapport entre le haut et le bas pour une verticalité tranquille.
- 39 Insistons pour voir, avec D. Brun, cette seule *position de l'élue* comme un événement postural en tant qu'il est, même infime, une bascule de l'espace configuré jusqu'ici par les *Corps du sacre*. Celle-ci supprime en effet la sagittalité et la flexion constante qui régnaient dans les corps-milieux et ouvre l'espace à leur latéralité et à leurs inclinaisons. Dit plus simplement, le monde que dessine déjà subtilement Julie-l'Élue est un monde où l'on ne *fléchit* pas mais où l'on *s'incline* (sur les côtés). « Jamais, écrit Valentine Hugo (1913) au tout début de ses notes sur l'Élue, jamais elle ne fléchissait d'avant en arrière ou d'arrière en avant comme (le faisaient parfois) les jeunes filles ». Il n'empêche que, malgré ce plan latéral ouvert par la tête qui restera penchée à droite ou à gauche tout au long du solo, le monde de cette *position de l'élue* suppose un régime gestuel et atmosphérique où les puissances articulaires, énergétiques, pneumatiques, spiralées, rythmiques de la corporéité seraient, à force de pressions circulaires en même temps que rectangulaires venues de tous côtés, d'autant plus bloquées, enfermées, immobilisées, mises en boîte ou encerclées, serrées. Julie-l'Élue, à ce point compressée, ne pourrait-elle pas s'y trouver complètement broyée ? C'est là où le changement de degré, celui des forces de pression d'une situation chorégraphique, celui des formes même d'une posture, celui des vitesses du mouvement jusqu'à cet arrêt total, peut déboucher sur un changement de nature que si l'ordre des quantités est renversé en un régime qualitatif ou intensif. À ce titre, nous ne pouvons qu'invoquer l'opération dansante elle-même :

« Dans l'immobilité, dit Julie, je suis loin, je disparaîs, je suis loin derrière, je vais jusqu'à m'absorber dans le mur noir de l'arrière-scène, je disparaîs. J'essaie de rester stable dans cette constance, de me vider, d'être vide, de disparaître, de ne plus être là, d'être *plus que vide* ».

Voilà que Julie-l'Élue toise le seuil d'une invisibilité qui commence par elle ; voilà qu'elle « disparaît » dans le mur de l'arrière-scène ; voilà alors qu'elle retourne la surcharge de pressions et de duretés atmosphériques en durée intensive jusqu'à la possibilité, comme le sucre de Bergson, qu'elles y fondent jusqu'à la disparition. Là,

dans cette posture de pierre désœuvrée un peu bancal d'où il ne semble se dégager aucun souffle, la tête fuitant sur le côté dans une ligne de projection inclinée qui pourrait être celle d'une licorne, voilà, qu'à l'inverse, elle pourrait n'être que du vent, de l'air, de la poudre en infinies particules, du « plus-que-vidé ». Nous reviendrons à la suite sur l'importance et la portée de ce devenir « petite-chose-au-centre-de-la-scène » jusqu'à l'imperceptible qui, comme d'une gestation, couve tous les potentiels des gestes à venir.

- 40 À l'inverse, la deuxième sorte de montée en pression consiste à augmenter à l'excès la vitesse du mouvement, sa mobilité, sa complexité rythmique, sa complexité posturale même. Mais, elle ne serait celle que d'une performance sportive, si elle n'avait pas lieu, non pas en milieux aériens ou liquides, mais bien en milieux solides, lourds et chaotiques. Le « mouvement qui ne part pas » est alors porté au lieu de sa contradiction maximale entre fixité et mobilité, arrêt et mouvement, sur le fil d'un espace-temps-milieu déglissé, accidenté, disloqué. Si réaliser une « viande sans sauce » ne pose aucun problème, comment réaliser une danse à la cadence infernale sans flux, sur place, sans élan, sans élévation sur les rythmes d'une horloge détraquée ? Si la *Danse Sacrale* est jaillissante de tous ses bras qui y bourgeonnent, vive de tous ses sauts qui ébranlent la terre, tournoyante du vortex dans lequel Julie-l'Élue entraîne tout le monde, claire de toutes ses mains contenant la polyrythmie de son corps, articulée comme d'une mécanique de haute précision, il n'empêche que l'atmosphère du corps-milieu où elle se trouve, a un véritable problème de flux et de pesanteur. Chorégraphiquement, Julie-l'Élue, dans un corps pourtant tout prévu pour sa marche quoique cette tête toujours penchée, n'avance pas, agite ses membres comme d'un corps morcelé, se répète, hoquète, tressaute, court à droite et à gauche, tremble comme jamais, tourne jusqu'au vertige et saute jusqu'à tomber.
- 41 Précisons déjà le changement postural dans lequel a lieu tous les gestes ici. Alors que la *VH0* empruntait encore du *Corps du Sacre*, ses pieds en dedans, ses bras tous serrés sur les côtés et son sternum effondré, la *VH1* par laquelle commence la *Danse Sacrale* en un geste résolu, fort, clair, guerrier comme d'un éclair enfin, inaugure une véritable bascule : une torsion dite en « serpentine », comme celle à l'œuvre dans *L'après-midi d'un faune* (Brun 2007), apparaît dans le corps. « Buste de face, bassin dans la diagonale, tête inclinée » sont alors les constantes de la douzaine des autres postures à l'œuvre dans cette *Danse Sacrale* (*VH1* jusqu'à *V11*). Ainsi, cette forme en « S » que ne cesse de dessiner, de quelques manières, l'axe du corps de Julie-l'Élue, tout épaissi par cette spirale. Par-là, c'est le plan transversal des rotations qui s'ouvre, celui exactement utilisé dans le fonctionnement croisé ou en « opposition » décrit pour la marche « normale ». Or, et c'est bien là le problème, ces *VHs* ne sont pas des mouvements « en marche » mais bien des postures-positions pétrées d'images fixes organisant l'alignement gravitaire : tiendriez-vous en une posture habituelle le corps constamment vrillé et encore la tête toujours penchée sur le côté ?

« Cette torsion change notre façon normale d'être aligné entre pieds et tête. Elle coupe le rapport habituel entre terre et ciel. Elle m'oblige de me transformer, à trouver une mobilité dans la dynamique d'un autre alignement, en fait que cela soit la torsion qui me porte ».

Ainsi, si la torsion serpentine n'est pas en soi « anti-naturelle », elle le devient justement que d'être prise, dans une sorte de statique plutôt qu'une dynamique

fluidique ordinaire. La *Danse Sacrale* relève sous plusieurs aspects de corps-milieus tordus, taillés, escarpés, pesants en dynamique rapide et chaotique.

- 42 Examinons alors et seulement les trente premières secondes de la *Danse Sacrale* et les quelques dernières, voyons leurs façons propres de monter en pression et les manières de Julie-l'Élue de les retourner en possibles changements atmosphériques.
- 43 Dès le départ, Julie-l'Élue se trouve dans une « machine » terrible ou extrême où sept positions-dessins de Valentine Hugo, aux formes complètement disparates, sont pressées les unes contre les autres diversement comme dans un mauvais flip book. La montée en pression concerne ici l'absurdité chrono-photo-cinémato-choré-graphique, scientifique ou zénonienne de comprendre (sèchement) le mouvement comme une juxtaposition de positions fixes dans l'espace-temps. Peut-on se jouer chorégraphiquement du paradoxe de Zénon du point de vue du geste ? Peut-on supprimer quasiment le flux normal dans les corps machinés pour en tirer le reste d'un jus qui ne soit pas cette sauce romantique dont parle Nijinski et Rivière et récolter la saveur d'un autre « lien » ? Un autre geste comme une autre danse pourra-t-elle venir d'une succession « au plus direct » de positions dans l'espace ? C'est alors penser que cette autre « grâce » dont parle Rivière pourrait peut-être revenir « par derrière » à la mesure même de celle de la marionnette de Kleist. Alors que Julie-l'Élue pourrait être littéralement mise en pièces par la pression des images, elle retourne la répétition infernale en une infinie variation des micro-passages ou micro-flux qu'il reste *entre*, elle module en un infini-minuscule les particules de gestes qu'il reste encore *dans* chacune des postures et considère l'infini des potentialités gestuelles au lieu même d'une image fixe. C'est de cette polyrythmie gestuelle inouïe dont, même dans le cadre de notre plus large étude, il nous a été difficile de rendre compte de la variété. Si « étrange machine coopérante » il y a, Julie trame, fricote, brasse, arrange, mitonne, soigne. La mécanique semble bien moins horlogère que textile et les qualifications en quantités se retournent en micro-qualités dans des architectures bigarrées, miroitantes de petits éclats exacts, très finement brodées.
- 44 La dernière séquence de la *Danse Sacrale* est paroxystique à l'égard d'une possible traversée de la forme par la répétition et d'un possible changement de nature gravitaire. Julie-l'Élue avait sauté les postures plus d'une quarantaine de fois déjà, mais voilà qu'en *VH1*, le corps tout vrillé, la tête toujours penchée, elle frappe le sol comme jamais. Une série de trente-cinq sauts sur place à couper le souffle. Dans cette atmosphère à la gravité augmentée, il y va ici d'une complète surcharge de tensions énergétiques et d'accéléérations cardiaques. Les sauts sont réalisés sans élévation, en « remontant les genoux plus haut que sa taille » : des sortes de *sauts-sur-terre* qui y redescendent comme d'un ballon dribblé. « Les sauts de l'élue sont tout le contraire d'un dégagement, ce sont des opérations de strictes mises en tension », « de saturation énergétique, rythmique, sans fuite ni explosion » qui « génère un type de pression très fort, comme on agite une bouteille d'eau gazeuse » (Normand, 2009, p. 40). Comme cette bouteille, Julie-l'Élue pourrait être au bord de l'explosion. Loin d'une « extase », d'une *acmé* ou d'un *telos* en corps-milieus éthérés, voilà que, toute pétrie au contraire de chair gravitaire, elle sourit. Ce léger sourire progressant imperceptiblement au cours des sauts dessine le lieu d'un changement atmosphérique où, par l'interstice d'une infime légèreté comme d'une petite et très grande douceur, la « gravité » ne serait pas si grave. Julie dit :

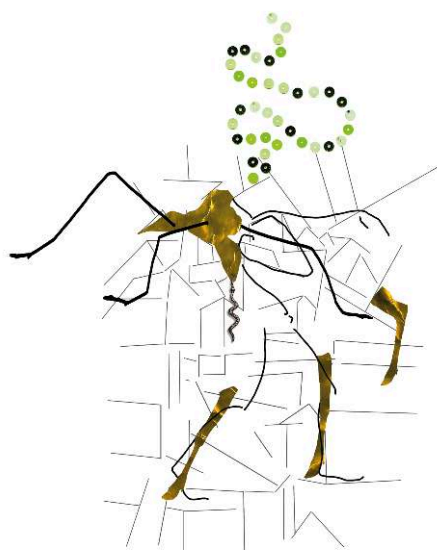
« Dans les sauts, j'accepte ce qui va se passer, je suis prête à mourir.
Une sorte de fête et de plaisir de la vie qui m'amène à sourire ».

Dans ses *Mémoires*, elle écrit :

« Les sauts frappés de la fin du solo : entre “c'est fini, je suis épuisée”
et “je continuerai bien jusqu'au bout de la nuit”. Et ce temps de
silence magique avant la chute » (Salgues, 2018).

- 45 Du début à cette fin du solo, de l'immobilité aux sauts de Julie-l'Élue, les problèmes de flux et de gravité caractérisant l'atmosphère des corps-milieus *pressés* de *Sacre #2* mutent imperceptiblement. Au milieu des montées en pression, secousses, pressurages, densifications, condensations solides de quelques manières, Julie-l'Élue génère, à chaque séquence comme à chaque geste, des micro-fluidités, des micros-légèretés venant comme par en dessous, par en-dedans ou par le milieu de la situation atmosphérique. C'est infime mais susceptible de changer toute l'atmosphère. Serait-ce déjà le printemps ? Aussi bien, et plus généralement, nous devons voir, à l'endroit exact de l'opération dansante, ce que Julie Salgues trame dans ce *précipité de vie* comme d'un régime entier : là où le devenir-imperceptible même se construit d'abord d'un geste-perception du monde pétri autant de son infinie variété que de sa profonde fragilité.

Illustration 2 : Élue 1 ou la frénésie fuselée d'une biche franchement acculée, Mary Chebbah 2018



Élue 1
ou
la frénésie fuselée d'une biche franchement acculée
Mary Chebbah 2018

(Copyright : Mary Chebbah)

5. Le devenir-petite-chose, le devenir-fragile et le devenir-insecte de Julie-l'Élue

46 Au titre même de l'importance des interprètes comme créateurs des corps-milieus, entendons que Julie Salgues performe ce solo de l'élue dans l'exactitude kinesthésique de quelques mots ou citations qui la porte. Parmi elles, deux citations s'ajustent de manière très intime et active sur l'ensemble du solo comme d'un régime gestuel ou d'un régime atmosphérique entier.

47 C'est d'abord cette assertion de Nijinski en 1916 tirée d'une interview avec H.T. Parker, critique de Boston, où à partir de sa danse de *Petrouchka*, il pense l'ensemble de son œuvre :

[...] dans *Petrouchka*, il y avait en germe une idée qui l'a [Nijinski] tout d'abord intéressé, puis conquis par la suite : « Stravinsky et Benois invitaient les spectateurs à s'occuper de la petite âme pitoyable de cette marionnette à moitié humaine. *Petrouchka* est plus intéressant, plus touchant pour ce qu'il est que pour ce qu'il fait. *Petrouchka* touchait son public du fait qu'on ressentait ce qui émanait de lui plutôt que pour ce qu'il faisait. Pourquoi, alors, ne pas aller plus loin en composant un ballet qui dépendrait encore plus de cette proposition statique, un ballet qui ne serait pas plein d'énergie dynamique, un ballet presque – pour le dire de façon extrême – sans mouvement » (Parker, 1982, p. 127)

48 L'opération de Julie consiste à tracer une ligne directe entre Nijinski-Petrouchka-l'Élue-Julie dans le paradigme même d'un régime gestuel-perceptuel où prime le sensible, la sensation, le contenu d'expression, le sentir sur le faire. Dans le contexte esthétique, politique, industriel d'un « mouvement » conçu comme un « déplacement » ou une « action » énergétique, à la vitesse et à la productivité des hommes et des machines nouvelles comme à celle de la lumière, ce régime du sensible, de l'intensif, du « sentiment » selon Nijinski, ne semble pouvoir véritablement advenir qu'en recourant stratégiquement au pouvoir du « statique », c'est-à-dire en supprimant « presque » radicalement l'extensivité de l'espace, l'amplitude d'un mouvement jusqu'à sa concentration en un bloc d'immobilité qui dure. Ainsi, cette extrême mise en pression du mouvement par son inversion en arrêt total par quoi commence radicalement le solo de l'élue, pendant que les autres membres de la communauté s'agitent encore dans leurs alternances rythmiques. Le devenir-pantin ou chose s'entend comme un devenir-intense, mais plus encore pour Julie-l'Élue, comme un devenir « petite-chose-au-centre-de-la-scène » fonctionnant pour l'ensemble du solo et définissant globalement un régime qui valorise directement le petit comme le fragile.

J'aime beaucoup cette citation de Nijinski sur *Petrouchka*. Je pense qu'alors qu'il dansait tout en prouesses des princes charmants très beaux, il a été touché par ce personnage. En dansant *Petrouchka*, il s'est rendu compte qu'une petite chose, une petite âme pitoyable, les petites choses ou les petites gens pouvaient toucher les spectateurs. Par-là, je fais mon petit fil parce que la fragilité est une chose qui me touche et qui m'intéresse de déployer dans le champ de la danse.

49 À l'inverse de la norme de la danseuse soliste supposée déployer au centre de la scène toute sa virtuosité, Julie se sent comme une « petite chose au centre de la scène » ou une chose quelconque susceptible de devenir, par l'attention con-centrée qu'on lui porte, une durée sensible. On a vu combien le devenir-chose, pierre ou mur se fait

tellement petit qu'elle pourrait même y disparaître et Julie-l'Élue de devenir aussi petite et imperceptible qu'elle. Mais, nous voudrions entendre ici combien ces devenir-intense ou imperceptible s'ajustent pour toute sa danse dans une attention au *petit* selon une acception esthétique, politique, sociale et éthique. Par-là, il s'agit de reconnaître la fragilité des êtres, de prendre soin des « petites choses » et de faire de l'impuissance motrice une autre forme de la performance.

La fragilité de ce petit personnage [qu'est l'élue] est concrète parce qu'on lui enlève sa mobilité. L'élue est prise dans des contraintes impossibles : la tête inclinée tout le temps, en plus de ces positions en torsion où le buste est de face et le bassin, les genoux et les pieds dans la diagonale pendant que les bras sont dans d'autres orientations complexes. Toutes ces postures absolument pas ordinaires perturbent toute relation confortable à la terre et au ciel. L'élue est coupée de son ancrage comme de sa capacité d'envol. Le tout sur des comptes chorégraphiques dissociés des comptes musicaux. Ces puissantes contraintes ne créent pas un corps extraordinaire ou brillant. L'enjeu n'est pas ici d'atteindre un impossible qui serait lié à une excellence. Au contraire, déplacée de ma verticalité habituelle par toutes ces contraintes, je perds de ma puissance et toutes m'amènent à une humilité.

- 50 Dans le champ de considérations esthétiques et éthiques, soulignons ici avec Julie ou avec Nijinski qui écrit « être ce sentiment simple que chacun possède », combien cette question de la fragilité humaine commence, non pas seulement avec une perception de la mort qui, comme dans les danses macabres résonne de l'égalité de tous, mais bien avec une certaine perception-attention des êtres et des choses renvoyant à l'humilité. Comme le relève Sandra Laugier (2014) avec Wittgenstein dont la recherche semblait tout également « détruire tout ce qui est grand et intéressant », il y va moins déjà d'actions que de « manières d'être » ou de « textures d'être » (Murdoch), moins d'un geste que déjà du *geste d'une perception*, et expressément d'une « perception morale » du monde, d'un « effort pour remarquer *ce qui compte* et donc *ce qui mérite d'être compté*. C'est bien en cela qu'attention, importance et valorisation vont de pair ». Ainsi, ce que semble dire simplement Julie via Nijinski avec ce « régime du petit et du fragile », c'est que ce que Nijinski place exactement *au centre de la scène comme ce qui importe et a de la valeur*, ce n'est pas tant la finitude humaine que bien avant tout sa fragilité, une fragilité susceptible d'être « touchante » justement par cette attention. Percevoir l'autre comme « petit » ou « fragile », c'est déjà faire un geste de perception morale vers lui. Nul doute que Julie Salgues, danseuse animant depuis 2007 des ateliers de danse pour les personnes atteintes de la maladie d'Huntington, sait ce que fragilité veut dire. N'est-ce pas ce geste de perception morale envers le monde d'où pourrait jaillir le printemps ?
- 51 Dès lors, à partir de ce devenir petit.e-chose-au-centre-de-la-scène, toutes sortes de devenir semblent pouvoir surgir. C'est là, pour Julie, le ressort essentiel de cette citation de Jean Cocteau (1918) :
- [...] cette danse de l'Élue, danse naïve et folle, danse d'insecte, de biche fascinée par un boa, d'usine qui saute, en fait, le plus bouleversant spectacle au théâtre dont je me puisse souvenir.

- 52 Cette phrase est bien une chimère hallucinante, celle d'un étrange bestiaire gestuel mixant les mouvements d'un enfant, d'un fou, d'un insecte, d'une biche et d'un boa, mais qui ne saurait se comprendre sans la « polyphonie » d'une « usine qui saute ». Dans une appropriation très intime de cette archive, c'est sa portée chaotique, ses blocs de mots, son rythme disjonctif, son montage rythmique fait de gestes associant des entités variées voire improbables d'être ensemble, ces rythmes gestuels tous en contrastes, qui importent à Julie. Alliant impulsivité, fragilité, effervescence, vivacité, ardeur, rapidité, douceur, ténacité, force, violence, explosion, animalité, mécanicité, exactitude, Julie porte cette citation au lieu du *précipité de vie* qu'elle invoque :

Je pense ce solo comme une sorte de condensé de vie, un *précipité de vie*. Cette danse est archi complexe, hyper intensive et hyper rapide. C'est fou, c'est extrêmement dissocié, discontinu et extrêmement difficile. Les formes, les rythmes, les qualités n'arrêtent pas de changer. Je ne cesse de changer de régimes. Le « précipité de vie » est toute cette richesse concentrée dans le temps... des choses très crues, d'autres très architecturées, des endroits doux, des endroits bruts. Il y a tellement de changements de qualités, des retournements de situation, des états complètement différents, des modalités de présence différentes, des personnages différents.

- 53 Truffé de « changements de régimes », le *précipité de vie* est cette entrée dans le monde de la variation constante. Il importe alors à Julie de générer sans cesse du nouveau au cœur même de chacun des gestes, et, en répétant une semaine seule avant chacune des représentations, de goûter des « nuances », des « intensités », des « couleurs », des « tensions », des « contrastes », d'ouvrir à chaque fois des « potentiels » comme d'autres « perspectives », et finalement savourer, dans ce solo de Julie-l'Élue, sa « liberté » comme son « goût », son « envie », son « plaisir de danser » avant de mourir. Dans ses notes de répétitions, elle écrit :

J'aimerais suivre le précipité de vie dans toutes ses couleurs, saveurs, nuances. Déployer une diversité de régimes de mouvement, dans lesquels je puisse m'introduire de façon imprévue, ou au contraire, systématique. Construisant pour le spectateur un solo contrasté, en termes de qualités de mouvement, d'imaginaire, de présence, d'humeur, de chaleur, d'action, de densité, de puissance. Produire une lisibilité sensible, sensuelle, charnelle, savoureuse.

- 54 Nous sommes bien là au cœur d'un régime de l'attention à l'infini-minuscule (vibrant, diversifié, contrasté, nuancé, variant, mutant) comme à celui de la variation gestuelle infinie. Ainsi, le devenir-printemps sans jamais se nommer ainsi, pourrait se lire dans ce monde des micro-perceptions gestuelles et dans la multiplicité des « changements de régime » ou des devenirs qu'il regorge : dans le devenir-chose, pantin ou machine, le devenir-petit-humble-fragile, le devenir-mur noir, bloc, minéral ou vide, le devenir insecte, biche, boa ou usine-qui-saute, le devenir-amazone, « *ninja* » ou « *sorcière* », le devenir « *viande crue* » tellement elle tremble, le devenir « *jeune arbre dans le vent* » annoté par V. Hugo pour la posture *VH10*, et sans même le savoir, le devenir « oiseau de terre », « oiseau de mer » ou « arbre de Tolstoï » dont parle Nijinski, dans l'équilibre d'une « *cigogne* », dans la conque d'une main en « *bec de cygne* », et finalement dans ce

« sourire » de Julie-l'Élue en pleins sauts-en-vie. C'est là dans la multiplicité des devenirs, tout un monde de micro-perceptions gestuels qui grouillent en nuances, en couleurs, en détails dans son corps-milieu. C'est là où le *précipité de vie* condense toutes sortes de devenir, où le devenir-imperceptible, à force de devenir complètement impersonnel, complètement désert, complètement discret, comme l'est Julie-l'Élue aussi bien que Julie, fait résonner un « devenir tout le monde » (Deleuze, Guattari, 1980) : « des animaux, des végétaux, des micro-organismes, des particules folles, toute une galaxie » (p. 306). « Devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde » (p. 343).

- 55 Comprendons encore ce nouveau régime atmosphérique au prisme d'un certain régime gestuel. Nous avons placé le régime atmosphérique hivernal ou même « panique » sous le signe du geste de « presser » qui tel un percept ou affect se fondait globalement sur la *pression* des corps-milieus. Examinons maintenant les « qualités de l'effort » inverses : soit une « flexibilité » pluridirectionnelle dans l'espace, une certaine « soudaineté » dans le temps, une certaine « douceur » tonique ou « légèreté » et une certaine fluidité, l'ensemble, aboutissant, de manière générique, à « l'action de base » : « épousseter (ou voleter, clapoter, brosser) » (Laban, 2003b, p. 80). « Tout le corps peut participer à des actions pour épousseter dans lequel le sentiment d'une intense légèreté et d'un rebond allégé est expérimenté. [...] L'élasticité de la contre-tension légère et souple, associée au rebond nerveux, produit une sorte particulière de légèreté non entravée, qui est différente de celle rencontrée dans tout autre action » (p. 81).
- 56 Loin de nous de placer le printemps sous le signe atmosphérique des époussetages plutôt que des pressurages, quoique cette « danse d'insecte » invoquée par Cocteau nous y conduise tout droit. C'est bien plutôt l'ouverture de la palette des variations toniques que, par les qualités inverses, nous désignons et que Julie-l'Élue perçoit, dans des variations hétérogènes, en son corps-milieu. Dans une sorte de polyphonie gestuelle infinie, s'immisce la douceur d'une main, la soudaineté d'un poing fermé, le toucher délicat d'un pied sur le sol, le fouet d'un bras, une main pendante, la gravité d'un regard, l'éternité d'un équilibre, de cet « équilibre fort » que Julie-l'Élue, sortie toute pantelante du grand tremblé, « adore » tellement « il tient tout seul », et là, en plein sauts-sur-terre, la légèreté d'un sourire. Dis avec Spinoza, voilà une pleine « activité » qu'on peut bien nommer « béatitude » mais que Julie nomme simplement « joie », « envie », « désir », « plaisir de mourir ». Romola Nijinsky ne parlait-elle pas, certes de manière surprenante voire même totalement incongrue au regard de tous les autres discours des archives, de la « joyeuse » danse de l'Élue (Nijinsky, 1934, p. 201) ?
- 57 Le ciel sera toujours un peu bas, la terre toujours un peu haute, mais à l'intérieur même des contraintes et des forces du milieu, nous voyons alors à la manière spinozienne, cette danse comme une *croissance* (non pas régulière mais plutôt en montée répétitive spiralée) de la puissance de « ce que peut un corps » au milieu, avec, par, dans, pour, au(x) milieu(x). En présage d'une sorte de biodiversité gestuelle, le devenir-printemps s'entend alors dans les saveurs des potentialités gestuelles que Julie-l'Élue déploie en discrétions dans son corps-milieu mais qui existe bel et bien pour qui peut-veut voir cette « saison » comme ce milieu des corps et des gestes le plus souvent invisible. Le commencement était bien donc la fin, le printemps bel et bien enfoui au cœur de l'hiver.
- 58 Je voudrais terminer ces mots en les faisant porter en échos sur ce contexte « panique » dans lequel ils s'écrivent encore. Avril, semble bien, comme l'écrivit T.S Elliot dans

L'enterrement des morts, « le plus cruel des mois ». Quel est ce temps engorgé d'immobilité et de silence où percent seulement les hurlements des ambulances ? Quelle est cette saison suspendue « entre pôle et tropique » où résonnent de quelques manières les souffles impossibles des morts, les souffles ténus des personnes malades, les souffles retenus des personnes saines porteuses du virus ou non, courant sur des trottoirs devenus déserts ou trop étroits ? Cette montée de la pression par l'« arrêt » pourrait-elle être l'occasion comme l'espèrent d'aucuns d'une réalisation de « nos fragilités humaines » ? Comment, dans ce confinement bel et bien « biopolitique » à l'heure de l'échelle mondiale, le régime de l'attention au petit comme d'un geste moral ou le « changement de nature » dans tous les sens du terme, pourrait-il surgir en s'y propageant aussi vite que ce virus qui l'a permis ? La question de quelle « panique » voulons-nous est-elle à la portée de nos gestes ?

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. 2002. *Notes sur le geste, moyens sans fins*. Paris : Rivage poche.
- Bergson, Henri. 1959 [1907]. *L'évolution créatrice* in *Œuvres*. Paris : PUF.
- Bernstein, Nikolai A. 1967. *The co-ordination and regulation of movements*. Oxford : Pergamon Press.
- Berque, Augustin. 2015 [1987]. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Éditions Belin.
- Billeter, Jean-François. 2012. *Un paradigme*. Paris : Allia.
- Böhme, Gernot. 2020 [2001]. *Aesthétique – Pour une esthétique de l'expérience sensible*. Dijon : Les presses du réel.
- Brun, Dominique. 2007. *Le Faune un film, ou la fabrique de l'archive* (DVD-rom). Paris : Centre National de Documentation Pédagogique.
- Brun, Dominique ; Jacotot, Sophie & Vallejos, Juan Ignacio. 2012. *Rapport DZIGA autour du Sacre du printemps de Vaslav Nijinski*. [Rapport de recherche pour l'aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010]. Pantin : Centre National de la Danse. 174 pages.
- Camena D'Almeida, Pierre. 1920. Les saisons dans le climat de la Russie d'Europe, *Annales de géographie*, Année 1920, n° 160, p. 280-300.
- Cocteau, Jean. 1918. *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Paris : Édition de la Sirène.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Després, Aurore. 2019. *Archéologie sensible des gestes. Palimpseste de la danse de l'élue dans le Sacre du Printemps au XXI^e siècle*. Inédit [Habilitation à Diriger des Recherches]. Nice : Université Côte d'Azur.
- Elliot, T.S. 2014 [1922]. *La Terre Vaine et autres poèmes*. Paris : Seuil.
- Gibson, James. 2014 [1979]. *Approche écologique de la perception visuelle*. Bellevaux : Éditions Dehors.

- Hodson, Millicent. 1996. *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. New York : Pendragon Press.
- Hugo, Valentine. 1913. *Notes de Valentine Gross-Hugo sur ses carnets de dessin*. Londres : Blythe House, Theatre Museum. In : Brun, Dominique ; Jacotot, Sophie & Vallejos, Juan Ignacio. 2012. *Rapport DZIGA autour du Sacre du printemps de Vaslav Nijinski*. [Rapport de recherche pour l'aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010]. Pantin : Centre National de la Danse.
- Hugo, Valentine & Seguin, Béatrice (eds.). 2002. *Écrits et entretiens. Valentine Hugo et le Surréalisme*. Arles : Actes Sud /Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer.
- Jacotot, Sophie. 2015. *Sacre #2* de Dominique Brun. Entre recherche historique et (re)création. *Revue Rodéo* / 3B, décembre 2015. p. 2-8.
- James, William. 1902. *La Théorie de l'émotion*. Paris : Alcan.
- Kleist, Heinrich von. 1993 [1810]. *Sur le théâtre de marionnettes*. Paris : Mille et une nuits.
- Laban, Rudolf. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud.
- Laban, Rudolf. 2003a. *Espace dynamique. Textes inédits /Choreutique /Vision de l'espace dynamique*. Bruxelles : Nouvelles de Danse, Contredanse.
- Laban, Rudolf. 2003b [1948]. *La danse moderne éducative*. Paris : Éditions Complexe, CND.
- Latour, Bruno. 2017. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. Paris : La Découverte.
- Laugier, Sandra. 2014. L'éthique comme attention à ce qui compte. In : Citton, Yves (ed.). *L'économie de l'attention*. Paris : La Découverte. p. 252-265.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Nijinska, Bronislava. 1983. *Mémoires 1891-1914*. Paris : Ramsay.
- Nijinski, Vaslav. 1995. *Cahiers*. Paris : Babel, Actes Sud.
- Nijinsky, Romola. 1934. *Nijinsky, P. Claudel [préface] & P. Dutray [trad.]*. Paris : Denoël et Steele.
- Normand, Olivier. 2009. *Le Saut de Nijinski. Essai de clarification*. Mémoire de Master 2 Arts du spectacle sous la direction d'Isabelle Launay, Paris 8, Département danse. Disponible sur http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2 (consulté le 14 avril 2020).
- Parker, H. T. 1982. *Motion Arrested: Dance Reviews of H.T. Parker*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Pawlowski, Gustave. Au Théâtre des Champs-Élysées : *Le sacre du printemps*, ballet en deux actes de M. Igor Stravinsky. Paris : Comœdia. 31 mai 1913.
- Rivière, Jacques. 1913. *Le Sacre du printemps*. *La Nouvelle Revue Française*, n° 59, 1^{er} novembre 1913. In : *Jacques Rivière. Études (1909-1924)*. Paris : Nouvelle Revue Française, Gallimard. p. 351- 374.
- Salgues, Julie. 2018. *Mémoires d'une interprète*. Inédit.
- Spinoza, Baruch. 1965 [1677]. *Éthique*. Paris : GF Flammarion.
- Stravinski, Igor. 1913. Gloires et misères du théâtre actuel. Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps*. Paris : Montjoie ! Magazine. 29 mai 1913.
- Tolstoï, Léon. 1960 [1899]. *Résurrection*. In : *Anna Karénine. Résurrection*. Paris : Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard.
- Von Uexküll, Jakob. 2010 [1934], *Milieu animal et milieu humain*. Paris : Rivages.

Virilio, Paul. 2010. *L'administration de la peur*. Paris : Textuel.

Woolf, Virginia. 1993 [1931]. *Les Vagues*. Paris : Le Livre de Poche.

Zumthor, Peter. 2018 [2008]. *Atmosphères*. Bâle : Birkhäuser.

NOTES

1. Woolf, 1993, p. 101.

2. Hugo, 2002, p. 152.

3. Les entretiens avec Julie Salgues, interprète de l'élue dans *Sacre #2*, ont été menés entre 2016 et 2019 dans le cadre de notre étude visant une « archéologie sensible des gestes », ayant pour spécificité méthodologique de reposer en première instance sur les paroles de l'interprète ou « porteur des gestes » (Després 2019). Afin de donner importance, visibilité et lisibilité à ces paroles, toutes les citations de Julie Salgues dans ce texte, du simple mot à la citation plus longue, sont inscrites, avec l'aimable collaboration de l'éditeur, *en gris* dans le texte.

4. Le président de la République Française Emmanuel Macron, dans son allocution télévisée du 16 mars 2020 annonçant le confinement face à la « crise sanitaire », prononça l'assertion « Nous sommes en guerre » à plusieurs reprises.

5. NB : Notre entretien se déroulait là pendant la campagne des élections présidentielles françaises de février-mai 2017.

6. Salgues, Julie. 2019. « Danser les archives », Atelier mené dans le cadre de la Journée-Laboratoire *Performer les savoirs / Performing Knowledge.*, « Du document à la scène et retours : usages, processus de recherche et de création », Jeudi 28 mars 2019, Maison de la Culture d'Amiens, Labex Arts-H2H, Université d'Amiens, Université de Paris 8 organisé par Marion Boudier et Chloé Déchery.

7. Traduction : Brun, 2012, p. 151.

RÉSUMÉS

Peu d'œuvres scéniques posent la question climatique et atmosphérique de manière aussi cruciale : après avoir célébré la terre comme pour secouer l'hiver, une communauté acclame « Celle » qui sera *in fine* sacrifiée pour que le printemps advienne, tel est le drame du *Sacre du Printemps* (1913) dans lequel convergent toutes les matières de la musique de Stravinski, de la danse de Nijinski et de la scénographie de Roerich. Comment l'élue parviendra-t-elle à retourner la mort qui l'encercle en un geste de naissance afin, qu'en fin, le printemps jaillisse ? Le « printemps » peut-il arriver par des gestes ? Au travers des archives autour du célèbre ballet, notamment la fameuse critique de Jacques Rivière (1913) analysant toute l'atmosphère esthétique du ballet comme un « renoncement à la sauce » ; au travers surtout de la reconstitution historique de la chorégraphie par Dominique Brun intitulée *Sacre #2* (2014) et de la danse de l'élue interprétée par Julie Salgues et de ses propres paroles sur ses gestes ; au travers encore de nos réflexions situées au présent d'un printemps 2020 qui ne semble pouvoir advenir, ce texte, analysant les différentes *mises en pression* jusqu'aux retournements du régime atmosphérique,

voudrait contribuer à une théorie des atmosphères qui placerait le concept de geste et celui de *geste-milieu*, en son centre.

Few scenic artworks raise the climatic and atmospheric issue in a such crucial way: after having celebrated earth and awaken winter, a community acclaims the Chosen One that will be ultimately sacrificed to make spring happen. Here lies the drama of *The Rite of Spring* (1913), in which converge all matters in Stravinski's music, Nijinski's dance and Roerich's scenography. How will the Chosen One repel death surrounding her, in a gesture of birth, in order for spring to flow out? Can spring come from gestures? This article is based on archives of the renowned ballet, notably the famous critic of Jacques Rivière (1913) analyzing the esthetic atmosphere of the ballet, and essentially on the historical reconstruction of its choreography by Dominique Brun entitled *Sacre #2* (2014), interpreted by Julie Salgues and on her own words about her gestures. This paper, also based on my present thoughts in a 2020 spring that seems unable to unfold, analyses the various compressions until reversal of the atmospheric regime and aims to contribute to a theory of atmospheres that would place in its center the notion of gesture and especially of "*geste-milieu*".

INDEX

Mots-clés : esthétique, geste, atmosphère, milieux, danse, interprète, *Sacre du printemps*, Danse de l'élue

Keywords : esthetic, gesture, atmosphere, season, environments, dance, performer, Rite of Spring, Chosen One's Sacrificial Dance

AUTEUR

AUORE DESPRÉS

Aurore Després est maître de conférences HDR en arts du spectacle à l'Université de Bourgogne-Franche-Comté, membre du laboratoire ELLIADD (EA 4661), chercheur associée du *Laboratoire du Geste* (Paris 1-Panthéon-Sorbonne) et membre active de l'*association des Chercheurs en Danse* (aCD). En lien avec sa pratique de danseuse et de chorégraphe, ses recherches portent sur le geste et sa perception, le temps et l'archive dans le champ de l'art chorégraphique contemporain, qu'elle développe au sein d'une « archéologie des gestes ». Conceptrice du fonds d'archives audiovisuelles en ligne *FANA Danse & Arts vivants*, responsable du *Diplôme Universitaire Art, danse et performance* (2011-2014), elle a dirigé l'ouvrage collectif *Gestes en éclats, Art, danse et performance*, Presses du réel, 2016.
aurore.despres@free.fr